

תצלומי ענק דוממים בתוך סרט נע – רפלקסיביות במפגש של שתי אמנויות בסרט
אנשים ומקומות

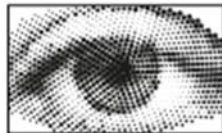
מאת: תירזה קוגלר

כשנתיים לפני מותה החליטה האמנית הרב-תחומית בת השמונים ושמונה, אנייס ורדה, לצאת למסע חדש. הכוונה ב"מסע חדש" היא כפולה – היה זה מסע קולנועי שוורדה בחרה לנהל במרחבים הכפריים של צרפת, והייתה זו גם הפעם הראשונה בקריירה האמנותית שלה שוורדה החליטה לחלוק את תואר היוצרת עם אדם נוסף – הצלם ואמן הרחוב ז'י אר (JR). ז'י אר הוא שמו הבדוי של יוצר שזהותו אינה ברורה. הוא הכיר את ורדה דרך בתה רוזאלי, והרשים אותה בעבודות הצילום הענקיות המאפיינות אותו, שאותן הוא מייצר בשחור-לבן ומדביק על קירות בניינים במקומות ציבוריים, בדומה לאמני גרפיטי. בעקבות היכרות זו, יצאו הקולנוענית הוותיקה והאמן בן השלושים לדרך משותפת, ויצרו יחדיו את הסרט התיעודי זוכה הפרסים, **אנשים ומקומות (Visages Villages, 2017)**, המציג את המפגש שלהם עם דמויות שונות במרחבי האזורים החקלאיים הצרפתיים ואת עבודות הצילום המתעדות את הדמויות הללו על-פי סגנונו המיוחד של ז'י אר.

בסרט שנוצר במהלך מסע צילומים משותף זה, ורדה מפגישה שתי אמנויות מרכזיות ביצירותיה – אמנות הקולנוע ששימשה אותה לאורך שבעה עשורים מחייה, ואמנות צילום הסטילס שהייתה עיסוקה המרכזי בשנות העשרים לחייה, לפני שהחלה להתרכז בבימוי קולנוע. תיעוד זה של תהליך יצירתה של אמנות אחת באמצעות אמנות אחרת הופך את **אנשים ומקומות** לסרט עתיר היבטים רפלקסיביים המעלה שאלות על טיבה של האמנות החזותית וטיב המפגש שלה עם המציאות ועם החיים. מאמר זה יעסוק בהיבטים רפלקסיביים אלה המתגלים ברבדים שונים של **אנשים ומקומות**. ננסה לברר כיצד האסטרטגיות הרפלקסיביות מעוררות את מודעותם של הצופים לתכונות הצילום הדומם (צילום הסטילס) וסרט הקולנוע, ונבחן את הדיון הרחב שהמתח בין שתי אמנויות אלה מעלה בנושא הייצוג החזותי של האדם. בנוסף, נבדוק כיצד האסטרטגיות הרפלקסיביות תורמות ליצירת סרט מורכב ורב רבדים ולפיתוח דרכי מבע חדשניות, ונראה כיצד סרט כזה מאתגר את הצופה ומזמין אותו לצפייה חקרנית ואנליטית.

לפני שניכנס לעיון מפורט ב**אנשים ומקומות** נסביר בקצרה את מושג הרפלקסיביות. נציין שזהו מושג המצביע על מודעות עצמית, או התבוננות עצמית, המעידות על יכולתה של ההכרה לתפקד כנושא (סובייקט) וכמושא (אובייקט) בעת ובעונה אחת. מקורו של המושג בפילוסופיה ובפסיכולוגיה ומשם הוא נדד לספרות, לתיאטרון ולאמנויות החזותיות.¹ התייחסות של טקסט או

Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, New York: Columbia University Press, 1992 [1985],¹ pp. 13.



של יצירה אמנותית אל עצמם כאל אובייקט מבליטה, או חושפת, יסודות המרכיבים את היצירה ומשתתפים בבנייתה. חשיפה כזאת מזמינה את הקולט (הקורא או הצופה) לעלות מהמציאות המימטית המוצגת בפניו לרובד מטא-טקסטואלי, ולעבור מהיקסמות מאשליית המציאות אל התייחסות מחשבתית-אנליטית הבוחנת את דרכי הארגון של היצירה ואת רכיביה.

רפלקסיביות מאפיינת את תפיסתה האמנותית ואת מכלול יצירתה של אנייס ורדה. מגמה זאת מתבלטת במיוחד בסרטיה התייעודיים, שבהם ורדה ממקמת את עצמה כדמות לצד האנשים האחרים שאותם היא מתעדת.² נתמקד עתה בדרך המגוונת שבה סוגיית הרפלקסיביות באה לידי ביטוי באנשים ומקומות.

הצגת תהליך היצירה ומגמתו באנשים ומקומות

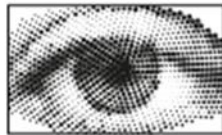
המסע הקולנועי של שני היוצרים **באנשים ומקומות** מורכב ממפגשים שונים עם אנשי הכפרים הצרפתיים, ומתקדם במבנה של מסע "פתוח", ללא קשרים הדוקים בין האפיזודות, ותוך שילוב של דיגרסיות ומעברים אסוציאטיביים בין קטעים קצרים המצטרפים זה לזה באופן בלתי צפוי. עם זאת, החוט המקשר בין האפיזודות הפרגמנטריות הללו הוא נוכחותם של שני יוצרי הסרט המופיעים לכל אורך הרצף הקולנועי. ההנכחה של ורדה וז'י אר כחלק מהסיפור מפעילה אסטרטגיה רפלקסיבית מרכזית המשמשת בסיס לסרט כולו – חשיפה של תהליך היצירה והצגת שלבי ההכנה של סצנות שונות המוצגות לפנינו. ורדה וז'י אר חושפים, בהערות ובשיחות ביניהם, לעתים קרובות ב"ווייס אובר", את מחשבותיהם, התלבטויותיהם והעדפותיהם לגבי דרכי יצירתם. כך אנו רואים כבר בשלב מוקדם כי ז'י אר מביע את תהייתו לגבי האפשרות להתקדם בעבודה ללא תכנון מוקדם, אבל ורדה מצהירה על בחירתה בדרך של אלתור ללא תסריט כתוב מראש, ועל העדפה של המקרי והמזדמן. "המקרה היה מאז ומתמיד היועץ הטוב ביותר שלי", היא מסבירה לז'י אר.

עם זאת, יש לוורדה מטרה בסיסית האופיינית לתפיסה הרעיונית שלה: לפנות לאזורים רחוקים מהמרכז העירוני וממוקדי הפרסום, ולנדוד למקומות נידחים, נשכחים, ולאזורים כפריים, כדי לתור אחר דמויות של אנשים "פשוטים", "בלתי נראים", "אחרים". המפגשים עם הדמויות נועדו ליצור קשרי היכרות והידברות איתן, לשמוע מהן פרטים על אורחות חייהן, לצלם אותן, לחשוף את תצלומיהן הענקיים במרחב הציבורי ולהעבירן מ"השוליים" למרכז תשומת הלב החברתית. מעניין לציין בהקשר זה, שרולאן בארת (Barthes), בספרו **מחשבות על הצילום** (1980), טוען כי כל צילום, מעצם מהותו, חושף את הדמות המצולמת ומעביר אותה מעולמה האישי והפרטי אל המרחב הציבורי.³

תהליך היצירה של ורדה וז'י אר נחשף על המסך בשלבים: אנו צופים בהם נוסעים בדרכים במכונית הנראית כמו מצלמה מוגדלת, מעין תיבת קסמים גדולה, שדמויות נכנסות לתוכה כמו לאולפן צילום, והיא מצלמת, מגדילה, מפתחת, מדפיסה ופולטת את תצלומיהן הענקיים בשחור-

² רפלקסיביות מסוג זה ניתן לראות בדאגרוטיפים (1975), המלקטים והמלקטת (2000), המלקטים והמלקטת שנתיים אחרי (2002), החופים של אנייס (2008), ורדה על אנייס (2019).

³ Roland Barthes, *Camera Lucida, Reading*, Berkshire: Vintage Cox & Wyman Limit., 2000, pp. 98.



לבן. התהליך כולו, הדומה לכניסה אל מאחורי הקלעים של תיאטרון רחוב ענקי, עוקב גם אחרי שלבי ההדבקה של התצלומים על בתים, על גדרות, על קירות מפעל, על מגדל מים, על בונקר וגם על מיצב של מיכליות מטען בנמל. בסצנות שונות נראים זיי אר ועוזריו כשהם מטפסים על סולמות גבוהים, ניצבים על פיגומים ועוסקים בהצמדת התצלומים לחזיתות של מבנים שונים.

תצלומים אלה, שזיי אר ועוזריו תולים במרחב הכפרי הציבורי, חושפים ברשות הכלל דמויות לא מוכרות על ידי הצגת תצלומיהן הענקיים, הנראים כמו שלטי פרסומת גדולי ממדים. כך, למשל, האיכר העובד כל היום לבדו בשדות נחשף כשתצלמו הגדול מודבק על חזית אסם התבואה שלו ובן-לילה הוא הופך ל"מפורסם", ל"כוכב", כפי שמכריזים הבמאים בהומור, וכפי שגם הוא עצמו מאשר בחיוך רחב. כך גם דמות המלצרית הקטנה, החבויה בבית הקפה, נחשפת לפתע כשהיא מצולמת ב"פוזזה" מבויתת – היא מוצגת מהצד, יושבת זקופה, כובע קש לראשה, שמשיה לבנה בידיה וחיוך קפוא על פניה. תצלומה המוגדל, המודבק בחזית הרחוב, מושך תשומת לב מרובה והופך אותה לדמות פופולרית. העוברים והשבים מתקהלים סביב תמונתה, מוסיפים נדבך צילומי לחשיפתה ומצטלמים צילומי סלפי על רקע התצלום הגדול של דמותה. היא עצמה מגיבה ואומרת במידה של תהייה, כי מוזר לה לראות את דמותה בדרך לא רגילה, בתמונה ענקית. גם שלוש הנשים של פועלי הנמל בעיר לה-האבר, שאיש לא שמע עליהן לפני כן, נחשפות לפתע בזכות תצלומיהן המונומנטליים. התצלומים הללו מוצמדים לחומה של מיכליות מטען המוצבות זו על גבי זו, ומרכיבות יחד מיצב מתוחכם על הרציף בנמל. בני הזוג שלהן מעידים בהתפעלות כי עכשיו לפתע כולם מתעניינים בהן.

צריך לציין כי מצד האתיקה של הז'אנר התיעודי, בסרט בולט שיתוף הפעולה הנוצר בין שני הבמאים והדמויות המצולמות. הדמויות מוזמנות בגלוי ומתוך הסכמה הדדית לקחת חלק פעיל בתהליך הצילום והחשיפה. אין כאן התבוננות "מציצנית" (וואיריסטית), נצלנית, השולטת בדמויות בהסתר. אין כאן גם צילום שהוא בבחינת "מצוד", הלוכד את הדמויות ומשעבד אותן ללא ידיעתן, כפי שסוזן סונטג (Sontag) תופסת את האופי של כל פעולת צילום.⁴ בסרט שלפנינו מתפתח תהליך הפוך: הדמויות שמחות לחלק את חוויותיהן עם הבמאים, מתרגשות לקבל את תשומת הלב שניתנת להן ומתלהבות לראות את תצלומיהן הענקיים תלויים במרחב הציבורי. מעוררת עניין היא גם תגובתו "המטא טקסטואלית" של אחד העובדים במפעל המלח, המתייחס לאפקט שמייצרים התצלומים הקבוצתיים, המבויתים, של האנשים המועסקים במפעל. האיש מביע דעתו ואומר כי הצילומים יוצרים רושם מפתיע. "והרי מטרת האמנות היא להפתיע", הוא מסכם בהכללה רחבה ובחיוך של התפעלות. ניכר שהדמויות המצולמות משתפות פעולה ביצירת התצלומים גם מתוך כך שאין אלה צילומי "סנאפ שוט" ספונטניים שנלקחו בחטף, תוך כדי תנועת המצלומים בשטח שנלכדו בדיוק ב"רגע הנכון", כפי שמציע הצלם הידוע, אנרי קרטייה-ברסון (Cartier-Bresson).⁵ על אף היות הדמויות המצולמות אמיתיות ולקוחות מתוך המציאות, התמונות עצמן מתוכננות, מבויתות, כמעט תיאטרליות. מייחד אותן צירוף הניגודים של תיעוד ובדיון – נטייה אופיינית של ורדה. תופעה זאת בולטת עוד יותר בתצלומים הקבוצתיים המוצגים בסרט, כמו תמונות ה"קלוז-אפ" של אוכלי הבאגטים שפניהם צורפו לשורה ארוכה כאילו הם

⁴ Susan Sontag, *On Photography*, New York: A Delta Book 1980 [1973, 1974, 1977], pp. 14.

⁵ Henry Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, New York: Simon and Schuster, 1952, pp. 43–49.

אוכלים באגט אחד, או התמונות של עובדי מפעל המלח המניפים זרועותיהם באלכסון, הצידה וכלפי מעלה.

בפרספקטיבה כוללת ניתן לראות כי השיחות עם הבמאים, שיתוף הפעולה שלהם ביצירת התמונות המבוימות והתגובות של המצלמים ושל אנשי הקהילה המקומית לתצלומי הענק יוצרים "דו-שיח רפלקסיבי" בין המציאות והאנשים החיים ובין הייצוג החזותי שמעניק להם המדיום האמנותי – הצילום.

מפגש בין שני סוגי מדיה: צילום דומם וסרט קולנוע

המדיום הקולנועי מאפשר לשני היוצרים להציג באופן רפלקסיבי את תהליך יצירת התמונות, וכך אנו רואים כי היבט רפלקסיבי בולט בסרט הוא המפגש בין צילומים דוממים (צילומי סטילס) וסרט קולנוע עצמו, המבוסס מטבעו על אפקט של תנועה. סוגיה זו של ההבדלים בין התמונות הדוממות, ספונטניות או מבוימות, ובין התמונות הנעות העסיקה חוקרים לא מעטים. כך מסביר בארת, שתצלום דומם הוא יחידה מלאה, שלמה, העומדת בפני עצמה, בניגוד לתמונות הקולנוע הנמצאות בזרימה מתמדת ומתחלפות בתמונות אחרות הבאות בעקבותיהן ותופסות את מקומן כדי להשלימן. באופן מהותי בארת רואה בתמונה הדוממת ובסרט הנע שני סוגים שונים של תופעות, אף שיש לשתיהן בסיס משותף – פעולת הצילום.⁶ בהקשר זה, כדאי לציין גם את האמירה הפרובוקטיבית והמהתלת של ורדה, התופסת את "הקולנוע והצילום כמו אח ואחות שהם אויבים... אחרי גילוי עריות".⁷

אבל מה קורה כששני אלה נפגשים ביצירה אחת? ניתן להגיד כי הצילום הדומם לוכד, או "מקפיא", רגע מתוך זרימת הזמן, ומציב רגע זה כנקודת ציון בתוך רצף התמונות הנעות והחולפות לנגד עינינו בסרט. ריימון בלור מסביר שהצילום הדומם, המוצב בתוך סרט נע, מנתק את הצופה מהיסחפות ברצף התנועה ומאפשר השתהות של המבט ומיקוד של המחשבה בנושא המצולם. בלור (Bellour) מדבר במקרה כזה על "הצופה המהרהר".⁸ מדבריו אלה אנחנו מבינים מהו האפקט שיש לצילום על הסרט הנע שהצילום ממוקם בו. אולם, במקביל לכך, מעניין גם לחשוב מהו האפקט ההפוך של הסרט הנע על הצילום הדומם, שעל פי בארת הוא מטבעו שטוח ועמום, אינו ניתן לפירוק ולניתוח, ועם זאת הוא מסתורי ומכיל משמעויות שונות.⁹

תהייה זאת ראויה לדיון ביחס לאנשים ומקומות, וגם כאן יש מקום להעלות שאלה מעניינת של בארת: עד כמה התצלום חושף את מה שמוסתר מתחת לפני השטח, אולי את מה שהדמות עצמה לא הייתה מודעת לו?¹⁰ במקרה יוצא הדופן של אנשים ומקומות, רוב התצלומים המוגדלים הנחשפים בסצנות השונות אינם מבודדים לעצמם בעמימות האופיינית לצילומי סטילס, אלא

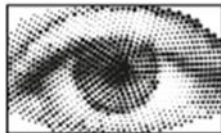
⁶ ראו הערה 3 לעיל, עמ' 78, 89.

⁷ Agnès Varda, "On Photography and Cinema" (1984), *The Cinematic*, David Company (ed.), Ian Farr. (trans.), London: Whitechapel Gallery, 2007, pp. 63.

⁸ Raymond Bellour, "The Pensive Spectator", *Wide Angle*, 9:1 (1987), pp. 6–10. Reprinted in *The Cinematic*, David Company (ed.), London: Whitechapel Gallery, 2007, pp. 119–123.

⁹ ראו הערה 3 לעיל, עמ' 106–107, 115.

¹⁰ שם, עמ' 32, 39.



מוצגים בתוך הקשר חי המאיר ומשלים אותן. השילוב של התצלומים הדוממים בתוך הסרט הנע יחד עם הדמויות המצלמות, בנוכחותן ועל רקע סביבתן הטבעית, נובע גם מכך שורדה מאמינה כי למקום ולנוף יש חלק חשוב בהבנת הדמויות ובהארת אורח חייהן. על הקשר הזה מצביע גם שמו של הסרט, **אנשים ומקומות**. ובניסוח מטפורי יותר, "אם תסתכלו פנימה לתוכם של אנשים תמצאו שם נופים", היא אומרת בסרט מוקדם יותר שלה, **החופים של אנייס (Les Plages d'Agnes, 2008)**. זאת ועוד, אל התצלומים המוגדלים נלווים בסרט שיחות וראיונות של הבמאים עם הדמויות המספרות מעט על עצמן ועל חייהן. כך, פס-הקול מאיר פרטים שאינם נחשפים בתצלומים, ומוסיף גוונים ומלאות לדיוקנאות החזותיים המשורטטים בסרט במהירות.

שימור הזיכרון על ידי צילום

יחד עם החשיפה החזותית שהתצלומים מספקים עולה לאורך הסרט סוגיה שתיאורטיקנים רבים דנים בה – שאלת כוחו של הצילום לשמור את הזיכרון ולהגן על ההווה החומק לנגד עינינו מפני הארעיות של הזמן והחלופיות של החיים. כבר אנדרי באזין (Bazin), במאמרו הידוע על האונטולוגיה של התמונה המצלמת, מצביע על הצילום כאמצעי הגנה מפני שכחה ומדבר על הצילום כאמצעי "חניטה" של הזמן.¹¹ חוקרים רבים מסכימים, שיש בכוחו של הצילום ללכוד את הרגע החולף ולשמור את הדימוי החזותי, אבל אין ביכולתו, כמובן, להחזיק באובייקט הממשי עצמו. באופן פרדוקסלי נקשר הצילום, מצד אחד, עם שימור הזיכרון, ומצד שני, עם הזמניות והכיליון של החיים ועם צלו של המוות הממתין לכולם. בארת מבהיר שהצילום הדומם, העוצר כביכול את החיים ומנתק את הדמות מתנועה, מבשר את הרגע שבו הדמות המצלמת לא תהיה עוד קיימת, ורק התצלום יישאר.¹² גם סונטג מדברת על התצלומים כמזכירים לנו את המוות – "Memento Mori", וכאילו מאותתים על ההיעלמות הצפויה של הדמויות.¹³

מתח זה בין שימור הזיכרון והחלופיות של הדמות המצלמת קיים באופן ברור באנשים ומקומות. מצד אחד, הסרט מראה לנו כי התצלומים שנשמרים באלבומים ובמעטפות, כמו התצלומים הקטנים, הישנים, הנמצאים באוסף של ורדה, אכן שומרים את זיכרון העבר וגם "מחזירים לחיים" ולנוכחות מוחשית את דמויות המתים, ממש כפי שבארת מבטא זאת באומרו "בכל תצלום נמצא את שובו של המת".¹⁴ כך אנו יכולים לראות בסרט צילומים ישנים של כורי הפחם מהכפר שננטש, ותצלומים אלה, שנשתמרו אצל ורדה בצורת גלויות, מוגדלים על ידי זי אר ומודבקים עכשיו על שורת בתים עזובים בכפר. כך אנו רואים גם תצלום ישן מהעבר, שנשמר אצל בני משפחה של זוג אוהבים, ועתה הוא מוגדל ומודבק על קיר בית. מצד שני, התצלומים הענקיים חושפים אמנם את הדמויות, אבל הם מוצגים בדרך לא קונבנציונלית. הם מודבקים בחוץ, לא

¹¹ André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image", *What is Cinema?*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1968 [1958–65, 1967], pp. 14.

¹² ראו הערה 3 לעיל, עמ' 14, 31–32.

¹³ ראו הערה 4 לעיל, עמ' 15.

¹⁴ ראו הערה 3 לעיל.

מוגנים, חשופים לפגעי הטבע, ובאופן אירוני, אבסורדי, הם עצמם צפויים להיעלם. כמו שוורדה אומרת באחת הסצנות באנשים ומקומות: "הצילומים ייעלמו, גם אני איעלם, יישאר רק הסרט".

נושא השימור של זיכרון העבר בתצלום דומם עולה בסרט גם בהקשרים בין-טקסטואליים של סרטיה של ורדה, כשהיא ממחזרת תצלום שהיא עצמה צילמה בשנת 1954. ורדה חוזרת אל התצלום בסרט תיעודי קצר שלה – **יוליסס (Ulysse, 1982)** – ומעלה אותו שוב בסרטה האישי – **החופים של אנייס (2008)** – ושבה אליו פעם נוספת, בסרט שאנו דנים בו, **אנשים ומקומות (2017)**. בתצלום זה נראים על חוף הים בנורמנדי גבר חשוף עומד על החוף וגבו אלינו, במרחק מה ממנו ילד קטן (שמו יוליסס) יושב על החוף ומבטו מופנה לכיוון שלנו, ובאזור הקרוב ביותר אל הצופה מוטלת על החוף עז מתה. התצלום האניגמטי הזה נושא עמו קונוטציות של בדידות, ריחוק וחוסר קשר, וקשה לדעת את פשרו, כפי שבארת טען לגבי מהותו של כל תצלום.

בסרט **יוליסס**, שנוצר כשלושים שנה לאחר שצולמה התמונה, ורדה מראינת את הדמויות שהופיעו בתמונה הישנה – את הגבר ואת הילד שהפך כבר למבוגר, ושניהם כמעט אינם זוכרים את התצלום מהשנים הרבות שעברו. בניגוד אליהם, ורדה זוכרת היטב את התצלום ואת הנסיבות שבהן נוצר. פעולת הצילום, לדבריה, מסייעת לה לתעד את הזיכרון ולנצור אותו.¹⁵ **באנשים ומקומות** היא חוזרת ומשתמשת בזיכרון של אותו התצלום בסצנה שבה היא וזי אר מתכננים להדביק צילום מוגדל של גי בורדן על חלק של בונקר גרמני, שנפל אל חוף הים בנורמנדי אחרי מלחמת העולם השנייה. באופן פרדוקסלי, סצנה זו שבדרכה משמרת את הזיכרון של אותה התמונה משנות החמישים היא גם הדוגמה הדרמטית ביותר בסרט לטבעם המתכלה של תצלומי הענק של זי אר. הצילום המוגדל של גי בורדן, שהודבק לאחר מדידות רבות ותכנון מחושב על הבונקר, נשטף על ידי גאות מי הים כבר למחרת, ונעלם כלא היה. לא נותרו כל עקבות על החוף.

<https://vimeo.com/user91833309/review/378716610/0923975fd9>

כותרת: מתוך אנשים ומקומות – התצלום של גי בורדן על הבונקר בחוף נורמנדי. [אם זה ארוך מידי, אז רק: תצלומי של גי בורדן על הבונקר בחוף נורמנדי]

נושאי הארעיות של החיים, הפגיעות והזמניות של הקיום, והניסיון לשימור הזיכרון, חוזרים ועולים במהלכו של הסרט **אנשים ומקומות** גם בהתייחסויות רפלקסיביות אישיות שוורדה מבטאת כלפי עצמה. היא מקשרת את בעיית הזיכרון להזדקנותה, לתשישות גופה, לקמטי עורה, להיחלשות ראייתה, וגם לזיכרונה שנחלש בהדרגה. לדבריה בסרט, היא מקווה ללכוד את הזמן ולמלא את "החורים" בזיכרונה בעזרת התצלומים. באופן דומה היא גם מעוניינת לצלם את האנשים "הקטנים" מהשוליים, לשמוע את סיפוריהם על קטעי חיים שכבר נדחקו הצידה בגלל הטכנולוגיה והקידמה, ולהעניק להם נוכחות מוחשית כדי שלא ייעלמו או יימחקו – כדי שלא יישכחו, כדי לשמור על זיכרון קיומם.

¹⁵ לעיון נוסף בפרשנויות לתמונה זו ולסרט **יוליסס**, ראו:

Kelley Conway, "Visages Villages: Documenting Creative Collaboration", *Studies in French Cinema* 19:1 (2019), pp. 22–39.

Ari J. Blatt, "Thinking Photography in Film, or The Suspended Cinema of Agnès Varda and Jean Eustache", *French Form* 36:2-3 (spring/fall 2011), pp. 181–190.

מפגש בין שתי רמות אונטולוגיות שונות וצירופים סוריאליסטיים

הצגת התצלומים המוגדלים בחוץ, לא על מסך הקרנה אלא על משטחים שאינם חלקים – כמו אסם תבואה או קירות של בני מגורים הבנויים מלבנים – מבליטה את המפגש הבלתי שגרתי בין שתי רמות מציאות בעלות מעמד אונטולוגי שונה. המבנים הם ממשיים, תלת-ממדיים, בעוד התצלומים הם הדמיה וירטואלית דו-ממדית, בבואה חזותית שרק מייצגת דמויות חיות. אחת ההמחשות לכך היא העובדה שהמשטחים הפיזיים של הקירות משתקפים חלקית מבעד לתצלומים המודבקים עליהם, וכך נוצר אפקט של סופר-אימפוזיציות. הצירוף של שכבה על שכבה מאתגר את עין הצופה, מביא להתבוננות בוחנת ולמודעות אנליטית, ובדרך זאת גם מעורר תשומת לב לדרכי הייצוג המופעלות בסרט.

תצלום ה"קלוז-אפ" הענקי של פני ז'אנין, האישה היחידה שנשארה לגור בכפר הנטוש של כורי הפחם, מדגים זאת היטב. מבעד לתצלום הכהה המוצמד לקיר ביתה של ז'אנין נחשפים פתחי החלונות ודלת הכניסה של הבית. בפתח הדלת עומדת דמותה הקטנה של ז'אנין, הנראית כמו צללית. לעומת הדו-ממדיות של הצילום המוגדל של פני ז'אנין, החלון והדלת חושפים פרספקטיבת עומק של פנים הבית המואר. יותר מכך, מתוך הבית, מדלת הכניסה הפתוחה, מוטלת אלומת אור בוהקת אל החוץ, אל הלילה החשוך, והיא מאירה את שביל הכניסה ומוסיפה ממד של עומק לכיוון המרחב החיצוני. כך נוצר בתוך הפריים הקולנועי שלפנינו משחק מורכב של שטיחות ועומק, כהות ותאורה.

דוגמה מורכבת זאת מראה איך נבנה בסרט צירוף מתעתע של משטח ממשי ומשטח צילומי וירטואלי, כששני המשטחים משולבים בתוך קומפוזיציה חזותית אחת. התמונה כולה, כפי שהיא נחשפת בפריים הקולנועי, ממקדת אליה את מבט הצופה מפני שהיא יוצרת אפקט של "הזרה", של נוכחות הזויה, כמעט סוריאליסטית, המוסיפה נופך מסתורי להבעת פניה החתומים של האישה הבודדה.

הצגת התצלומים של שלוש הנשים בנמל לה-האבר מעמידה קומפוזיציה קולנועית רבת רבדים ומסובכת עוד יותר, כי היא מתבססת על מבנה של מיצב מתוחכם המורכב ממיכליות מטען. בחזית של תמונת "לונג-שוט" אנו רואים דמויות של שלושה גברים, בני הזוג של הנשים, כשגבם מופנה אלינו והם צועדים לכיוון המיצב. על המיצב הגבוה של חומת המיכליות מודבקים תצלומיהן הענקיים של שלוש הנשים. בתוך התצלומים, בגובה החזה של כל דמות, נראה פתח שחסרה בו מיכלית, ובתוך כל פתח יושבת אישה קטנטנה, מרוחקת, שדמותה היא זאת שנראית בתצלום הענקי המודבק על המיכליות. הנשים הקטנות, המובלטות על ידי בגדיהן הבהירים, מנפנות בזרועותיהן כאילו היו ציפורים במעופן. הקומפוזיציה המבוימת הזאת, המזכירה שורת עמודי "טוטם", משלבת בתוכה יסודות תיעודיים הלקוחים מהמציאות יחד עם מבנה דמיוני, בדיוני, הנושא אופי סוריאליסטי.

<https://vimeo.com/user91833309/review/378715913/12320401a7>

כותרת: מתוך אנשים ומקומות – תצלומי שלוש הנשים על חומת מיכליות בנמל לה-האבר



אופי סוריאליסטי משעשע נבנה בוואריאציות שונות גם בסצנות אחרות המציגות צירופים דמיוניים של קטעי מציאות. צביון סוריאליסטי מלווה את תצלומי העיניים ובהונות הרגליים המוגדלות (של ורדה), שהוצאו מהקשרן הטבעי והודבקו על קרוניות מעוגלות של רכבת משא העוברת לרוחב הפריים הקולנועי. ז'י אר מתבדח ואומר לוורדה, כי העיניים האלה תגענה למקומות רחוקים ותיראנה בדרכן נופים שהיא עצמה לא תוכל לראותם. גם הדגים המצולמים, המודבקים על מגדל מים גבוה מחוץ להקשר הטבעי שלהם ונראים כמעופפים בשמים, יוצרים מראה סוריאליסטי מפתיע.

מיזוג הניגודים של תיעוד ובדיון, מציאות ומשחק, יסודות ריאליסטיים וצירופים א-ריאליים, דמיוניים, הוא נושא המעסיק את ורדה ומתבלט כקו אופייני לעבודתה גם על פי עדותה שלה.¹⁶ בסרט זה, שבו היסוד הסוריאליסטי הינו כה חושי ומוחשי, ממש כפי שהמשטחים של התצלומים הינם מוחשיים, כל חושיו של הצופה מתעוררים, ולא רק המודעות הרציונלית שלו המגיבה ליסודות הרפלקסיביים. נדמה כאילו גופו של הצופה חש את המסך ודרך חישה זו יכולות לעלות בו שאלות על טיב החומריות של התמונה אל מול הווירטואליות של הפריים הקולנועי: היכן נמצאת יצירת האמנות, במציאות או בדמיון? על הקיר? על מסך הקולנוע? בין גלי הים? ואולי רק בראשו?

בין-טקסטואליות

כפי שראינו, המפגשים בין תצלומים דוממים וסרט נע, בין תיעוד ובדיון, בין ממשות והדמיה, מייצרים כולם מודעות רפלקסיבית ומצביעים על כך שסרט כזה איננו השתקפות של פיסת מציאות "טבעית", גולמית, אלא מעשה יצירה מתוכנן – "קונסטרוקט" קולנועי.¹⁷ **אנשים ומקומות** חותר תחת השקיפות של האשליה המימטית גם על ידי העלאת אזכורים והדים בין-טקסטואליים, מפורשים ומובלעים, המעידים על מעמדו הטקסטואלי של הסרט ועל דו-השיח שהוא מנהל עם טקסטים ומקורות אמנותיים אחרים השייכים למאגר תרבותי משותף.

כפי שרוברט סטאם מדגיש, בין-טקסטואליות היא מהלך יצירתי רטורי בעל היבט רפלקסיבי מובהק, ומימושו תלוי במידה רבה בידע, בזיכרון, במודעות ובמיומנות של הצופה.¹⁸ הבין-טקסטואליות מתגלה באנשים ומקומות, למשל, בשיבוץ התצלום המבעית של העין הנחתכת **בכלב אנדלוסי (Un Chien Andalou)**, הסרט הסוריאליסטי המפורסם שיצרו סלואדור דאלי ולואי בוניואל בשנת 1929. צילום העין מתקשר עם התמונה המאיימת של הזריקה שוורדה מקבלת לתוך אחת מעיניה כחלק מטיפול רפואי בראייתה המידרדרת. תמונות אלה מתקשרות לנושא הראייה ולמוטיב החוזר של העיניים, התופסים מקום בולט, פנים-טקסטואלי, בסרט של ורדה וז'י אר.

¹⁶ T. Jefferson Kline, (ed.), *Agnès Varda Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 2014, pp.

16.

¹⁷ ראו הערה 1 לעיל, עמ' 11.

¹⁸ שם, עמ' 20–23.

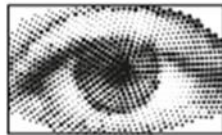
אזכור בין-טקסטואלי הומוריסטי הוא סרטו של גודאר – **חבורה נפרדת (Bande à Part, 1964)**, שנקשר עם סצנת הביקור של ורדה וזיי אר הדוהרים במוזיאון, וגם עם הסיום של **אנשים ומקומות** ועם אי-הופעתו המאכזבת של גודאר למפגש המתוכנן עם ורדה. דמותו של גודאר, שנהג להסתיר את עיניו ולהרכיב משקפי שמש כהים בכל עת, מתקשרת למוטיב החוזר של ראייה/עיוורון, חשיפה/הסתרה, וגם לדמות הצלם-במאי זיי אר, שמופיע לכל אורך הסרט במשקפיים כהים ומסרב לחשוף את עיניו. כשהוא מסיר לבסוף את משקפיו לקראת סיום הסרט כמחווה של רצון טוב למען ורדה, עיניו נראות באופן אירוני, במטושטש. האם זה טשטוש המוצג מנקודת מבטה הסובייקטיבית של ורדה, שראייתה כבר איננה חדה? ואולי זה טשטוש דו-משמעי, המוליך אותנו שולל, ומטיל ספק גם בחדות ראייתנו?

הסרט משובץ בציטוטים ובאזכורים בין-טקסטואליים מפורשים נוספים, כגון שימוש בסצנה מהסרט הבדיוני הראשון של ורדה, **קליאו מחמש עד שבע (Cléo de 5 à 7)** משנת 1962, שבו נראית הדמות הראשית בסרט מסירה את משקפי השמש הכהים שלה. ניתן להניח שלא במקרה נבחר לכאן דווקא התצלום הזה. במקביל להתייחסות הזאת לסרט מוקדם של ורדה, מוצגים בתחילת **אנשים ומקומות** גם תצלומי דמויות בשחור-לבן שזיי אר צילם בעבר במהלך מסעותיו בדרום אמריקה.

בין ההדים הבין-טקסטואליים המובלעים, שמימושם תלוי במיומנות הצופה, ישנם גם סרטים אחרים, בעלי מעמד איקוני בהיסטוריה של הקולנוע. סרט אחד שאי אפשר להתעלם מהדמיון אליו הוא **בלואו אפ (Blow Up, 1966)**, סרט התעלומה המרתק של מיכאלנג'לו אנטוניוני, שבו אנו עדים לכל תהליך הפיתוח של סדרת צילומי "סנאפ שוט", להגדלתם בסטודיו של הצלם, לניסיונות הפיענוח של התצלומים ולהצבתם אל מול המציאות שחלפה. אזכור מובלע אחר שראוי להתמקד בו הוא הסרט האיטלקי הרפלקסיבי **סינמה פאראדיסו (Cinema Paradiso, 1988)**, שיצר הבמאי ג'וזפה טורנאטורה. דימוי מוכר בסרט זה מצוי בסצנה שבה, יחד עם הקהל המצטופף בחוץ, אנו צופים בסרט שאיננו מוקרן על מסך בתוך בית-הקולנוע, אלא בכיכר העיירה, על גבי קיר חיצוני של בית מגורים. כמו **באנשים ומקומות**, גם כאן נוצר מפגש בין שתי רמות אונטולוגיות שונות המוטבעות זו על גבי זו, כשמבעד לתמונות הקולנועיות המוקרנות על הבניין נראים חלונות ומרפסת ממשיים וגם דייר שפותח דלת, יוצא למרפסת, ונכנס מבלי משים הישר לתוך המציאות הווירטואלית המוקרנת על קיר ביתו. באופן דומה, **באנשים ומקומות** מופיעות סצנות אחדות שבהן מתגלות דמויות ממשיות מתוך חלונות הבתים שעליהם מודבקים התצלומים. כך נפתח חלון בבניין שמודבק עליו תצלומו של הדוור ושעל הרקע שלו עומד ומדבר הדוור עצמו, וכך גם נראית דמות הפותחת תריס וחלון מתוך הבניין שעליו מודבק התצלום של זוג האוהבים. בכל הדוגמאות הללו נוצר מפגש רפלקסיבי מפתיע ומשעשע, היוצר השוואה בין הדמיה חזותית ובין אשליית המציאות הממשית הנבנית בסרטים.

<https://vimeo.com/user91833309/review/378716445/f6c4fd9a86>

כותרת: הצלבת שתי רמות אונטולוגיות – תצלום הדוור ודמויות ממשיות



אנשים ומקומות הוא סרט רב רבדים, מורכב ומתוחכם, הממזג בתוכו מגמות אמנותיות האופייניות ליצירה ארוכת השנים של אנייס ורדה. על פי דבריה, אחת המגמות שהיא מייחסת להן חשיבות רבה היא הרצון לצרף ניגודים וסתירות ולנסות למזג ביניהם. "כל סרטי בנייים על עימותים בין סתירות – "Contradiction – Juxtaposition" – היא אומרת באחד הראיונות איתה.¹⁹ במאמר זה הלכנו בעקבותיה של ורדה וניסינו לבדוק עד כמה הצירוף, או "ההכלאה" (היברידיזציה), של יסודות הטרוגניים ומנוגדים של עימותים בין סתירות מסייע לפירוק השקיפות של האשליה המימטית, ותורם לחשיפה רפלקסיבית של תהליך היצירה, של אופני הייצוג ושל היסודות הבונים את הסרט.

אנשים ומקומות ממחיש במרוכז מפגשי ניגודים החושפים מכלול של אסטרטגיות רפלקסיביות. הפעלת אסטרטגיות כאלה כרוכה בפיתוח דרכי מבע לא-קונבנציונליות, ניסיוניות, המאתגרות את הצופה ומובילות אותו להתייחסות מחשבתית ואנליטית אל הסרט. כפי שראינו, **אנשים ומקומות** מפעיל מגוון של אמצעים אשר מכוונים את הצופה גם מעל להנאה ולחוויה הרגשית, ומעוררים בו מודעות לדרכי הארגון של הטקסט הקולנועי. עקבנו במהלך המאמר אחרי סדרת היבטים רפלקסיביים הנחשפים בסרט: חשיפת תהליכי היצירה; שילוב סוגי מדיה שונים – תצלומי סטילס וסרט קולנוע; מיזוג יסודות ז'אנריים מנוגדים – תיעוד ובדיון; מפגש בין רמות בעלות מעמד אונטולוגי שונה – ממשות והדמיה; צירוף סגנונות מבע הטרוגניים – ריאליסטי, "מבויס" וסוריאליסטי; הצגת תהליכי צפייה ותגובות של המתבוננים בתצלומים, וקשרים בין-טקסטואליים מפורשים ומובלעים. דרך בחינה זו של הסרט ניסינו לסייע לקורא/צופה, ולו במעט, לחפש דרכי התבוננות רעננה, לא-אוטומטית, כדי לעמוד על טיבם של אופני הייצוג הלא-שגרתיים, הממזגים את המוכר עם המפתיע, כפי שהם מתגלים בסרט החדשני הזה.

אנשים ומקומות Visages Villages

צרפת 2017

בימוי: אנייס ורדה וז' אר

צילום - קלייר דוגה, ניקולא גישטו, וולנטין וויניה, רומאן לה בונייה, רפאל מינסוטה, רוברטו דה אנז'לי, ג'וליה פאברי

הקלטה - דויד שוליייה, אלן סבארי, פייר-אנרי טייבו, מורגאן לאנייל

עריכה - אנייס ורדה ומקסים פוזי גרסיה

מוזיקה - מתיה שדי

¹⁹ ראו הערה 16 לעיל, עמי 85.

